

Autographische Authentizität – oder die problematische Echtheit autographischer Werke

Joana van de Löcht und Doris Reisinger

Auf den ersten Blick scheint die Authentizität von Artefakten¹ nicht nur etwas Alltägliches, sondern auch etwas Simples, wenn nicht geradezu Banales, zu sein: eine triviale, weil augenscheinlich rein materielle und technisch nachweisbare Echtheit, die wenig mit der schwer greifbaren Subjektauthentizität ihrer Urheberinnen oder Urheber zu tun hat. Dies postuliert zumindest Kevin Mulligan: »Wer versucht, die Echtheit von Menschen, Handlungen, Einstellungen, Meinungen zu beschreiben, kommt schnell zum Schluss, dies sei unmöglich«, während es im Vergleich dazu »nicht allzu schwer« sei, »zu sagen, was es heisst, ein echter Rembrandt zu sein« (Mulligan 2009: 226). Dabei ist die enge Verknüpfung zwischen dem Urheber und der Authentizität des von ihm Geschaffenen bereits etymologisch angelegt, denn der Begriff ›authentisch‹ leitet sich vom altgriechischen αὐθεντικός mit dem Bedeutungsspektrum ›Mörder oder Suizidant‹, ›Täter‹, ›Herrscher‹ bis hin zu ›Autor‹ her (Liddell/Scott 1940). Am Anfang steht also ein handelndes Subjekt in einer Machtposition. Dies gilt auch für das lateinische ›authenticus‹ – ›zuverlässig, verbürgt‹ sowie in Bezug auf Schriften ›urschriftlich, eigenhändig‹ (Georges 1998: 1, Sp. 749). Diese Verknüpfung bildet bis heute den Kern der Echtheitsbedingung autographischer Artefakte und daher gilt »ein Rembrandt immer nur als ›echter Rembrandt‹, wenn tatsächlich Rembrandt nachweislich den Pinsel geführt hat« (Blunck 2011: 14).² Hitlers Tagebücher hingegen sind eben

- 1 Unter einem Artefakt verstehen wir im Folgenden jeden absichtsvoll geschaffenen Gegenstand. Artefakte in diesem Sinne sind alle Kunstwerke, Dokumente, Texte, nicht aber absichtslos entstandene Nebenprodukte wie beispielsweise Materialreste oder im Schaffensprozess entstandene Vorstufen künstlerischer Werke; vgl. Hilpinen 1993; Reicher 2013.
- 2 Lars Blunck diagnostiziert: »Und dennoch zelebrieren wir, das heißt vornehmlich die Museen, ihre Besucher und nicht zuletzt die akademische Kunstgeschichte, einen Kult

deshalb nicht echt, weil Hitler sie nicht selbst geschrieben hat. Bei näherer Betrachtung erweist sich die Authentizität von Artefakten allerdings als weit weniger trivial, als es zunächst erscheinen mag. Der vorliegende Beitrag entfaltet die Schwierigkeiten von Authentizitätszuschreibungen zu autographischen und nicht-autographischen Artefakten, indem er die Vielfalt solcher Zuschreibungen über verschiedene Artefaktarten hinweg in den Blick nimmt.

Die Echtheit autographischer und nicht-autographischer Artefakte

Als autographische Artefakte lassen sich geschaffene Gegenstände bezeichnen, deren Echtheit von ihrer Urheberschaft abhängt. Natürlich sind längst nicht alle Artefakte autographisch in dem Sinne, dass die Urheberschaft durch eine bestimmte Person für ihren Status und ihre Echtheit von entscheidender Bedeutung wäre. Die Echtheit zahlreicher Artefakte hängt von anderen Eigenschaften ab. Beispielsweise ist für die meisten archäologischen Funde nicht ihr Urheber, sondern ihr Alter ausschlaggebend, für bestimmte historische Artefakte ihre Geschichte, für Lebensmittel mit geschützter Ursprungsbezeichnung der Herkunftsort und für Markenartikel das Gütesiegel der Herstellerfirma. Wer genau diese Artefakte geschaffen hat, ist für ihre Echtheit folglich nicht unbedingt relevant. Die eine Artefaktauthentizität gibt es nicht, stattdessen können Artefakte in ganz unterschiedlichen Hinsichten authentisch sein. Geschaffene Gegenstände, deren entscheidende Echtheitseigenschaft nicht die Urheberschaft ist, bezeichnen wir im Folgenden als nicht-autographische Artefakte.

Die Authentizität nicht-autographischer Artefakte

Selbst mit Blick auf nicht-autographische Artefakte ist es überraschend schwierig, eine Antwort auf die Frage zu finden, was es eigentlich bedeutet, ein bestimmtes Artefakt als »echt« oder »unecht«, »authentisch« oder »nicht authentisch« zu bezeichnen; denn die Voraussetzungen und Implikationen

der Eigenhändigkeit, der sich vor allem an der Zuschreibung eines Kunstwerks zu einem Künstlerindividuum festmacht, in der – zugegeben: nicht vollkommen irrigen – Annahme, Rubens und Rembrandt hätten über einen individuellen Stil, über eine unverwechselbare künstlerische Handschrift und über ein besonderes künstlerisches Ingenium verfügt. So gilt ein Rembrandt immer nur als *echter Rembrandt*, wenn tatsächlich Rembrandt nachweislich den Pinsel geführt hat.« (Blunck 2011: 14)

von Echtheitsaussagen sind vielfältig und im Einzelfall gewichtig. Welche Eigenschaften machen ein bestimmtes Artefakt echt oder unecht und wem kommt es zu, diese Eigenschaften für ein bestimmtes Artefakt oder eine Gruppe von Artefakten (bspw. für echte Rembrandts) festzulegen? Welche soziale, psychologische, ästhetische oder kulturelle Bedeutung hat die Authentizität – oder auch Inauthentizität – eines Artefakts? Das gilt selbst für so scheinbar triviale Gegenstände wie eine ›authentische‹ Sachertorte, von der es zwei Varianten gibt, eine »Original Sachertorte« und eine, die im Volksmund bis heute »Echte Sachertorte« heißt.³ Die ausgedehnten Auseinandersetzungen um die Frage, welche von diesen beiden nun die echte Sachertorte ist, warum sie es ist und für wen, mag veranschaulichen, dass selbst die Echtheit von nur mäßig wertvollen und massenhaft vorkommenden Konsumgegenständen im Einzelfall alles andere als simpel ist.

Vordergründig resultiert die Schwierigkeit von Authentizitätsurteilen über Artefakte aus einem vielschichtigen Geflecht von Qualitätsurteilen und Interessen. Die *Qualitätsurteile* betreffen in der Regel die Eigenschaften, die für die Echtheit eines bestimmten Artefakts ausschlaggebend sind. Sie können je nach Art des Gegenstands ästhetische, handwerkliche, kulinarische oder künstlerische Aspekte betreffen und werden von teils sehr heterogenen Gruppen gefällt. Die *Interessen* kommen von Produzierenden, Besitzenden und Konsumierenden und können finanzieller, emotionaler, politischer oder kultureller Art sein. Zum Tragen kommen diese Schwierigkeiten klassischerweise in Situationen, in denen es um die Weitergabe oder Veräußerung von echten Gegenständen geht, und das nicht nur beim Verkaufen und Kaufen, denn die Authentizität von bestimmten Artefakten spielt beispielsweise auch in Traditions- und Erbenarrativen eine Schlüsselrolle, erscheint doch nur das

3 So stritten sich »das Haus Sacher und die Wiener k&k Hofzuckerbäckerei Demel um die Verwendung des Namens, die zweite Marmeladeschicht in der Mitte und die Verwendung von Margarine anstelle von Butter [...]. Der vielbeschmunzelte Tortenkrieg beim Wiener Handelsgesicht wogte jahrelang hin und her, ging durch alle Gerichtsinstanzen und wurde schließlich durch ein Urteil des Obersten Gerichtshofes beendet. Seitdem darf nur die vom Hotel Sacher erzeugte Torte – mit einem runden Schokoladensiegel als Oberflächendekor – mit dem Präfix ›Original‹ versehen werden. Jene des Hauses Demel wird mit einem dreieckigen Siegel mit der Aufschrift ›Eduard Sacher-Torte‹ ausgestattet. Inzwischen trägt letztere, im Volksmund auch ›Echte Sacher-Torte‹ genannt, offiziell den Namen ›Demel's Sachertorte‹«. (Mann/Sommer/Reinthalter 2019)

Echte wert, mit dem Ziel einer kulturellen Kontinuität geschützt und tradiert zu werden.⁴

So kommt es immer wieder zu Situationen, in denen über die Echtheit eines bestimmten Artefakts schließlich vor Gericht verhandelt und entschieden wird, weil die vielfältigen Interessen verschiedener Akteure Streitfälle heraufbeschwören, die sich nicht mehr anders lösen lassen. Für die Urteilsfindung vor Gericht spielen auch immer wieder wissenschaftliche Gutachten eine entscheidende Rolle. Selbst wenn es nicht zu einem gerichtlichen Streitfall kommt, werden diskursive Aushandlungsprozesse um die Echtheit bestimmter Artefakte im wissenschaftlichen Diskurs geführt. Strittig sind etwa die Fragen, welche Echtheitskriterien für bestimmte Artefakte oder Gruppen von Artefakten überhaupt gelten sollen und wie sich möglichst zweifelsfrei feststellen lässt, ob diese Kriterien in einem gegebenen Fall erfüllt sind oder nicht. Wie komplex, wie relevant oder wie umstritten die Antworten auf solche nur scheinbar einfachen Fragen ausfallen, hängt auch davon ab, um welche Art von Artefakt es sich handelt. Die Echtheitskriterien für Urkunden oder für verschiedene Arten archäologischer Artefakte sind ganz andere als jene für Mode- und Markenartikel, für historische Musikinstrumente, Lebensmittel oder bestimmte Rohmaterialien.

Besonders komplex ist die Lage bei Kunstwerken, denn Echtheitskriterien für Kunstwerke verschiedener Gattungen und Epochen unterscheiden sich stark voneinander. Beispielsweise wurden noch bis ins 19. Jahrhundert hinein »Abgüsse von Antiken bisweilen allein um ihrer klassischen Form willen gesammelt, zweitrangig war dagegen die Frage nach Original oder Kopie« (Jöhnk 1999: 13), während schon im frühen 20. Jahrhundert zwischenzeitlich wirkmächtige Echtheitsbedingungen wie Einzigartigkeit, Originalität und Nähe zur Künstlerpersönlichkeit wieder systematisch in Frage gestellt und relativiert wurden. Exemplarisch hierfür lassen sich die von Marcel Duchamp erfundenen Ready-mades anführen.

4 So heißt es zu den Auswahlkriterien der Welterbeliste auf der deutschen Homepage der UNESCO: »Bei der Entscheidung über die Aufnahme in die Welterbeliste werden die übergreifenden Bedingungen der Authentizität (historische Echtheit, nur für Kulturgüter) und der Integrität (Unversehrtheit, für Kultur- und Naturgüter) angewendet, in Verbindung mit einem oder mehreren der insgesamt zehn Kriterien, nach welchen der außergewöhnliche universelle Wert einer Stätte festgelegt wird.« (DUK o.J.)

»Da sich nun die Echtheit eines Ready-mades nicht an seiner materiellen Erscheinung fest macht, ist es durch Repliken problemlos zu ersetzen und erfüllt trotzdem seinen Sinn. De facto existieren die ursprünglich von Duchamp zu Ready-mades erklärten Originale in den überwiegenden Fällen nicht mehr und es werden der Öffentlichkeit heute oftmals Nachbildungen gezeigt [...]. Sicher ist, daß sich derartige Objekte gänzlich den herkömmlichen naturwissenschaftlichen und kennerschaftlichen Methoden zur Differenzierung zwischen echt und falsch verweigern.« (Ebd.: 14)

Autographische und allographische Artefakte

Erschwerend kommt hinzu, dass nicht alle Kunstwerke autographische Artefakte sind, es gilt also die zuvor gefundenen Kategorien noch zu präzisieren. Nelson Goodman unterscheidet in seinen »Sprachen der Kunst« zwischen *autographischen* und *allographischen* Künsten:

»Wir wollen ein Kunstwerk autographisch nennen dann und nur dann, wenn der Unterschied zwischen dem Original und einer Fälschung von ihm bedeutsam ist; oder besser, dann und nur dann, wenn selbst das exakte Duplikat dadurch nicht als echt gilt. Wenn ein Kunstwerk autographisch ist, dann können wir auch diese Kunst autographisch nennen. So ist Malerei autographisch, Musik nicht-autographisch oder allographisch.« (Goodman 1998: 113f.)

Goodman rechnet neben Musik auch die Literatur zu den allographischen Künsten, führt doch jede gelungene Instanzierung zu den gleichen ästhetischen Erfahrungen. Das heißt, der Text als Abstraktum kann etwa ohne Verlust in unterschiedlichen typographischen Gestaltungen realisiert werden. Solche Werke haben daher viele authentische Exemplare, wobei die Bedingung, die ein einzelnes Exemplar erfüllen muss, um als authentisch zu gelten, in aller Regel in einer hinreichenden Wiedererkennbarkeit besteht, die entweder durch eine ausreichende Ähnlichkeit⁵ mit anderen authentischen Exemplaren des Werkes zustande kommt oder durch eine ausreichend getreue Ausführung der Notation des Werkes. Die Frage, ob ein einzelnes Exemplar eines solchen Werkes in diesem Sinn als authentisch gelten kann, ist nur in den seltensten Fällen Gegenstand wissenschaftlicher Debatten, beispielsweise im

5 Nelson Goodman verwendet hierfür den Ausdruck »sameness of spelling« (Goodman 1988: 115).

Falle einer fehlerhaften Abschrift, einer varianten Überlieferungssituation oder durch Konzentration auf einen unikalen Überlieferungsträger – das originäre Autograph, das an die Hand des Autors gebunden ist. Im Fall der Handschrift wird die Grenze vom allographen literarischen Text zum unikalen autographischen Artefakt überschritten. Im Sinne Goodmans ermöglicht die eigenhändige Handschrift eines Autors oder einer Autorin nämlich eine ästhetische Erfahrung, die eine Abschrift fremder Hand oder ein gedrucktes Werk nicht bietet. Hier ist das Manuskript Objekten der Kunst verwandter als den aus ihm entstehenden Drucken.

Die paradoxe Authentizität autographischer Artefakte

Die Authentizität von autographischen Artefakten erscheint zunächst einfach: Als das echte Werk gilt das vom Urheber oder der Urheberin selbst (das heißt in der Regel eigenhändig) hergestellte.⁶ Ein Gemälde ist dann authentisch, wenn es von der Hand des Meisters stammt. Ein Manuskript ist dann authentisch, wenn es von der Autorin selbst verfasst ist.

Wer sich allerdings genauer mit der Authentizität autographischer Artefakte befasst, wird feststellen, dass gerade diese Art der Artefaktauthentizität aus besonders komplexen und umstrittenen Zuschreibungsprozessen besteht, gerade weil sie besonders stark von den menschlichen Urhebern dieser Artefakte und von den ihnen zugeschriebenen Handlungen und Eigenschaften abhängen. Die vielschichtigen, grundsätzlichen und im Einzelfall mitunter unlösbaren Fragen, die sich ergeben, wenn die Echtheit eines gegebenen Artefakts ganz an die Urheberschaft durch eine einzelne Person geknüpft ist, erschließen sich erst bei näherer Beschäftigung mit konkreten Fällen. Dabei überschreiten wir die Grenzen der Objektauthentizität hin zu Fragen der Subjektauthentizität: Ist beispielsweise die erste Niederschrift eines Textes

6 Hinter dieser scheinbar banalen Aussage verbirgt sich eine Fülle an Problemen. Denn Urheber und Urheberinnen können auch Kopien ihres eigenen Werkes herstellen, was die Frage aufwirft, unter welchen Bedingungen diese ebenfalls als echt oder als unecht gelten. Dazu kommen als weitere Kategorie Fälschungen, die ihrerseits auch vom Urheber/der Urheberin oder von Dritten hergestellt worden sein könnten – wobei nicht alle Kopien Fälschungen und nicht alle Fälschungen Kopien sein müssen. Schließlich spielt auch die Autorisierung durch den Urheber oder die Urheberin oft eine entscheidende Rolle, aber es kann zugleich Werke geben, die nie autorisiert wurden und trotzdem als echt gelten. Das Verhältnis zwischen Urheberschaft, Authentizitätszuschreibungen und Autorisierungspraktiken ist also äußerst komplex.

die »echte« oder jene, die von einer Autorin zur Drucklegung freigegeben wurde? Und was genau spricht für diese oder jene Variante? Wem kommt die Deutungshoheit darüber zu, falls die Autorin sich selbst nicht dazu geäußert hat oder keine Einigkeit darüber besteht, wie ihre Äußerungen zu verstehen sind: den Nachfahren der Autorin, der Forschungsgruppe, die sich mit ihrem Werk befasst, oder dem wissenschaftlichen Beirat des ihr gewidmeten Museums?

Nicht selten spielt in solchen Fragen die »Echtheit« der Urheber oder Urheberinnen, also das, was sie waren oder sind, und das, was sie wollten oder nicht, ihre »Handlungen, Einstellungen, Meinungen« (Mulligan 2009: 226) eine wesentliche Rolle. Ob ein autographisches Artefakt authentisch ist, was genau es authentisch macht und damit verbunden ggf. welche Form oder welches Exemplar eines bestimmten Artefakts das fragliche Werk authentisch verkörpert, lässt sich daher nicht von der Authentizität der Person, die es geschaffen hat, trennen. Besonders anschaulich lässt sich das anhand von handschriftlichen Dokumenten nachvollziehen, wobei autobiographische Aufzeichnungen eine entscheidende Verknüpfung von Fragen der Objekt- und der Subjektauthentizität provozieren, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Echte und unechte Tagebücher

Die Gattung des Tagebuchs ist vielleicht wie keine andere dazu geeignet, um über die unterschiedlichen Dimensionen autographischer Authentizität bei Schriftartefakten zu reflektieren. Das Tagebuch ist durch die intime Kommunikationssituation eines Individuums mit sich selbst zunächst als unikales Überlieferungszeugnis konzipiert, das nachträgliche Abschriften und Fassungen ausschließt. Folgt man dem französischen Tagebuchforscher Philippe Lejeune, so heben sich Diarien von anderen autobiographischen Aufzeichnungen dadurch ab, dass sie eine Bearbeitung nur innerhalb eines Tages erlauben, soll die »Authentizität der Spur« nicht gefährdet werden (Lejeune 2014: 374). Jenseits einer sich an dieser Materialität orientierenden Analyse wird die Authentizität von Tagebüchern zudem hinsichtlich ihres Inhalts und der vermeintlichen Aufrichtigkeit des dort Berichteten bewertet, wobei der Vorwurf der Inszenierung bzw. Literarisierung das Gegenstück

zum Authentischen bildet.⁷ Folglich betrifft das Authentizitätsurteil nicht allein das Artefakt, sondern zugleich die Grundhaltung des Diaristen, die im geschriebenen Text zum Ausdruck kommt. Tagebücher stehen mithin zwischen der Zuschreibung einer Objekt- und einer Subjektauthentizität.

Der entscheidende Punkt, an dem die Authentizität eines Tagebuchs relevant wird, ist der der Veröffentlichung.⁸ Tagebücher, die jeden Abend für private Einträge hervorgeholt oder nur innerhalb von Familien tradiert werden und folglich unveröffentlicht bleiben, provozieren nur in den seltensten Fällen eine Frage nach ihrer Authentizität. Im Folgenden soll anhand von zwei Beispielen diskutiert werden, welche Merkmale von Tagebüchern als Authentizitätsmarker fungieren und was passiert, wenn die intime Kommunikationssituation durchbrochen und das Tagebuch publiziert wird. Hierbei ist das Ziel, Kriterien für Authentizität zu ermitteln, die auch jenseits des Tagebuchs für die Bewertung eines Artefakts produktiv gemacht werden können. Als Beispiele dienen Tagebücher, die eine große mediale Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, lässt sich an ihnen der Aushandlungsprozess von Authentizität und Inauthentizität doch am besten verfolgen. Dabei wird der populäre Diskurs in Dialog mit fachwissenschaftlichen Analysen gebracht. Konkret geht es im Folgenden um die von Konrad Kujau gefälschten und vom »Stern« erworbenen vermeintlichen Tagebücher Adolf Hitlers und um die von Kurt W. Marek herausgegebenen Tagebücher von Marta Hillers – der »Anonyma«.

Authentizität und Fälschung – der Skandal um die ›Hitler-Tagebücher‹

In seiner Ausgabe vom 28. April 1983 titelte der »Stern« in roten Lettern »Hitlers Tagebücher entdeckt«⁹. Schon wenige Tage später erklärte das Bundeskrimi-

-
- 7 Elias Canetti etwa trifft das harte Urteil: »Im Tagebuch spricht man zu sich selbst. Wer das nicht kann, wer eine Zuhörerschaft vor sich sieht, sei es auch eine späte, sei es eine nach seinem Tod, der fälscht.« (Canetti 1982: 51)
- 8 Das Tagebuch schließt in einer strengen Gattungsbestimmung die Möglichkeit der Veröffentlichung aus. Philippe Lejeune zählt das Tagebuch neben den Memoiren, dem Essay und der Autobiographie zur »intimen Literatur« (Lejeune 1994: 15). In Abgrenzung zur Autobiographie lässt sich das Tagebuch mit Lejeune definieren als »Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt« (ebd.: 14).
- 9 Stern 1983. Die Möglichkeit einer Fälschung wird mit Verweis auf wissenschaftliche Gutachten in der Ausgabe selbst ausgeschlossen (ebd.: 4f.). In der Ausgabe der folgenden Woche wendet sich Peter Koch unter der Überschrift »Die Fälscher« gegen sämt-

nalamt die insgesamt 62, vom »Stern« für 9,3 Millionen DM erworbenen Tagebuchbände zur Fälschung, wodurch der Sensationsfund in nur wenigen Stunden zur größten Blamage für das bekannte deutsche Magazin wurde. Hier soll es uns nicht um die verworrene Geschichte der Entdeckung,¹⁰ des Erwerbs, der Teilveröffentlichung und schließlich der Entlarvung gehen, stattdessen ist zu fragen, wie der Fälscher Konrad Kujau Authentizität inszenierte und wie das BKA die Fälschung nachwies. Die Strategien Kujaus und die Fehler, auf Grund derer er letztlich überführt wurde, lassen sich mit den Stichworten *Plausibilität*,¹¹ *Materialität*, *Intimität* und *Autorschaft* umreißen.

Der Stern präsentierte die Auszüge aus Hitlers Tagebüchern durch Fotografien mit Transkriptionen in der Marginalienspalte, wohl mit dem Ziel, Hitlers Handschrift zu dokumentieren (Stern 1983). Josef Henke, damals Mitarbeiter im Bundesarchiv Koblenz, veröffentlichte Ende der 1980er Jahre die Ergebnisse der archivfachlich-textkritischen und naturwissenschaftlich-technischen Echtheitsgutachten, die 1983 in Kooperation mit dem Landeskriminalamt von Rheinland-Pfalz erstellt worden waren (Henke 1989). Kujau nutzte, um Authentizität zu inszenieren, für seine Arbeit historische *Materialien*, die jedoch nicht aus der NS-, sondern aus der Nachkriegszeit stammten – so konnte in der naturwissenschaftlich-technischen Überprüfung nachgewiesen werden, dass sowohl ein Teil des beschriebenen Papiers als auch die Heftfäden und die Heftgaze erst nach 1945 produziert worden waren (ebd.: 306f.). Die chemische Überprüfung des Schriftalters zeigte zudem, dass die Tagebucheinträge, die angeblich auf die Jahre 1934, 1941 und 1943 datieren sollten, wenig älter als

liche Parteien, die an der Echtheit der Tagebücher zweifeln und betont erneut die Authentizität der Dokumente (Koch 1983: 4f.).

- 10 Diese wurde nicht nur in Buchpublikationen (etwa Kuby 1983; Harris 1987; Hamilton 1991; Seufert 2008), sondern zuletzt auch in einem vom Stern produzierten und zehn Folgen umfassenden Podcast aufgearbeitet, in den unter anderem zuvor unveröffentlichte Originalmaterialien wie Mitschnitte von Telefonaten einfließen (FAKING HITLER).
- 11 Um die Entdeckung und die tröpfchenweise Lieferung zu *plausibilisieren*, erfand Kujau die Geschichte eines Ende April 1945 abgestürzten Flugzeugs, das in der Nähe von Leipzig entdeckt worden sei und in dessen Inneren sich in zwei Kisten die vermeintlichen Hitler-Autographen gefunden hätten. Diese habe Kujau mit Hilfe eines Verwandten, der ein hoher NVA-Beamter in der DDR sei, in die BRD schmuggeln können. Bilder der beim Absturz verunglückten Soldaten und ihrer Gräber werden im Stern zur Illustration genutzt (Stern 1983: 29). Die Erzählung ist dabei so gesponnen, dass sie einer Überprüfung durch den Stern-Reporter Gerd Heidemann, der sie im eigenen Interesse nicht unbedingt falsifizieren wollte, standhält (vgl. Seufert 2008: 57–65).

ein bis zwei Jahre waren (ebd.). Die Datierung, die den Eindruck einer historischen Aufzeichnung erwecken sollte, wurde somit durch die Materialanalyse widerlegt.

Zweifel ergaben sich zudem hinsichtlich des Inhalts der Tagebucheinträge, somit auf der Ebene der *Plausibilität*, so fehlten laut Henke neben Sachinformationen vor allem auch »reflektierende[], insbesondere konzeptionelle[] Überlegungen« und »vorausschauende[], planende[] Gedanken« (ebd.: 309). Stattdessen dominierten, vor allem auch an Tagen von großer politischer Tragweite, Einträge, die insbesondere durch eine »groteske Banalität der Aussagen« auffielen, was Henke zu dem Urteil veranlasst: »Es fiel auf, daß der Schreiber der Tagebücher im allgemeinen sich nicht von der bloßen Faktizität zu entfernen und eine nur intellektuell getragene Eintragung zu fertigen wagte« (ebd.: 310). Jenseits dessen erhärteten einzelne Faktenfehler den Verdacht, dass es sich bei den Bänden um eine Fälschung handeln müsse.

Der historisch-philologische Vergleich mit anderen Zeugnissen Hitlers führt letztlich zu folgendem Verdikt:

»Statt erregter, fanatischer, monologisierender Eintragungen eines ungezügelter Charakters, der fähig war, alle Maßstäbe zu sprengen – und so präsentierte sich der deutsche Diktator Hitler in seinen authentischen Selbstzeugnissen –, finden sich Eintragungen, die in der persönlichen Sphäre kleinbürgerlich-miefig, im politischen Umfeld entsprechend kleinkariert-langweilig und grotesk-banal wirkten.« (Ebd.: 315)¹²

12 Was unter der »kleinbürgerlich-miefig[en]« Sphäre zu verstehen ist und welche Bedeutung diese Passagen für die Rezeption der Tagebücher als authentisches Zeugnis besessen haben mögen, inszeniert Helmut Dietl in seiner Satire SCHATONKI: Als Heidemanns Alter Ego Hermann Willié (gespielt von Götz George) der Verlagsleitung die Tagebücher präsentiert, entziffert er mühsam den ersten Satz des Eintrags vom 24.02.1940 (»Die übermenschlichen Anstrengungen der letzten Zeit verursachen mir Blähungen im Darmbereich, und Eva sagt, ich habe Mundgeruch«). Dies veranlasst den Ressortleiter Pit Kummer (gespielt von Harald Juhnke) zu dem Urteil: »Blähungen im Darmbereich, das ist ja doll, das ist ja ganz persönlich und intim« (SCHATONKI, TC 00:57:28–00:59:47). *Intimität* wird in diesem Kontext zu einem weiteren Authentizitätsmerkmal erhoben. Auch der Stern dokumentiert diesen Aspekt der Tagebücher, etwa in einem Ausschnitt, in dem Hitler vermeintlich über eine Scheinschwangerschaft bzw. eine Fehlgeburt Eva Brauns schreibt (Stern 1983: 37f.).

Die Veröffentlichung von Transkriptionen der Tagebücher durch den NDR im Februar 2023 ermöglichen es, die Gutachten am Original nachzuvollziehen.¹³ Die Fälschung setzt im Juni 1932 unter der paratextuellen Rahmung, dass die »schriftlichen Aufzeichnungen der früheren Jahre teilweise verschwunden« seien, ein. Bereits in frühen Passagen wird offensichtlich, dass Kujau mit seinen Fälschungen nicht allein ein finanzielles, sondern auch ein geschichts-revisionistisches Ziel verfolgte, nämlich Hitler zu exkulpierten. So heißt es etwa über die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933: »Dr. Goebbels hat die öffentliche Verbrennung von Büchern bef., so etwas Dummes. Konnte es nicht mehr verhindern. Was wird das Ausland wieder dazu sagen?« (NDR-Edition, 10. Mai 1933) Im Eintrag des folgenden Tags heißt es lediglich »Ernstes Gespräch mit Dr. Goebbels! Besprechungen mit Partei-Führern.« (NDR-Edition, 11. Mai 1933) Diese Klitterung steigert sich in den späteren Bänden schließlich zur Darstellung, dass Hitler nichts vom Holocaust gewusst habe (Funke 2023), beispielsweise findet sich unter dem Datum des 20. November folgendes Notat:¹⁴

Wir kommen nicht weiter mit dem Judenproblem. Keiner will sie haben, selbst unbesiedeltes Gebiet stellt man uns für die Umsiedelung nicht zur Verfügung. Selbst die immer schreienden Feinde haben keine Lust die Juden aufzunehmen. Nun haben wir nicht nur die Juden aus dem Reiche auf] dem Halse, sondern uns schickten auch unsere Verbündeten ihre Juden auch kommen noch die aus den besetzten Gebieten dazu. Für diese zu nichts zu gebrauchenden Juden brauchen wir Unterkünfte und Lebensmittel. Der Jude im Lager bekommt fast doppelt soviel an Verpflegung wie unser kämpfender Soldat an der Front. Ich denke mir, es muß doch eine Lösung geben, diese Juden bis Sommer des kommenden Jahres unterzubringen um sie dann im Osten als Arbeitskräfte einzusetzen. Sie stellen doch für uns ein großes Heer von Arbeitskräften dar, die wir gut im Osten gebrauchen können. Im Reich selbst, sind sie selbst in Lager eine große Gefahr für uns. Gebe Himmler Weisung, Wege zu suchen um die Juden loszuwerden oder diese bis kommendes Frühjahr sicher unterzubringen.

13 Dies geschieht im Folgenden nur stichprobenartig, da der Artikel zu diesem Zeitpunkt bereits im Korrekturverfahren weit fortgeschritten war. Da in der NDR-Edition lediglich Transkriptionen bereitgestellt werden, die mittels KI (wohl Transkribus) angefertigt wurden, jedoch keine Faksimiles der Fälschung, rückt der Aspekt der materiellen Persuasionsstrategie Kujaus hier gänzlich aus dem Blick.

14 Diese Datumsangabe richtet sich nach der Edition. Dietmar Schiffermüller (2023) schreibt in seinem die Edition begleitenden Artikel hingegen vom 29.11.

Himmler hat doch den Apparat um mit den Verbündeten zu verhandeln oder in besetzten Gebieten einen geeigneten Platz zu finden. Ich kann mich in dieser schweren Zeit nicht noch mit dem Judenproblem befassen.

Die Frage der Echtheitszuschreibung wird spätestens an diesem Punkt entscheidend. Kujaus Machwerk hätte, wäre es wie geplant vom »Stern« veröffentlicht worden, als willkommenes Argumentationsvorlage für Holocaust-Leugner gedient. Dass hierin das eigentliche Ansinnen Kujaus gelegen haben mag, und nicht allein in der Bereicherung, plausibilisiert der NDR im Zuge der editionsbegleitenden Veröffentlichungen zusätzlich durch eine Einordnung Kujaus in die Neonazi-Szene (Schiffermüller 2023).

Die Fälschung darf rückblickend als auf ganzer Linie gescheitert gewertet werden. Und dennoch überzeugte sie die Führungsriege einer der einflussreichsten bundesrepublikanischen Zeitschriften. So erklärte etwa der ehemalige Gruner + Jahr-Chef Manfred Fischer in einem »Bild«-Interview:

Und zwar waren wir nicht fast sicher, sondern absolut sicher, daß die Tagebücher echt waren. [...] Es ist das geradezu sinnliche Erlebnis, so ein Ding in der Hand zu haben [...]. Diese Gewißheit – das Tagebuch hat DER geschrieben – und jetzt halte ich es in der Hand! Wir alle haben wahrscheinlich einen Blackout gehabt – schon der Glaube daran war ein Teil der Faszination, das gebe ich zu [...]. Es war doch wie eine Gruppenpsychose ... Wir sind alle einer Gruppenpsychose erlegen. Auch Nannen, der im März 1981 von mir informiert wurde, ist mit Sicherheit von keinem von uns gesagt worden: Vorsicht, das ist noch nicht geklärt ... Der hat das vorgefunden als eine Sache, die man anfassen kann, an der man überhaupt oder gar nicht mehr zweifeln konnte ... durfte. (Fischer 1983: 4)

Konstruktion bzw. Dekonstruktion von Authentizität setzte in diesem Beispiel an der prominenten *Autorschaft* an, wobei sich die Frage nach Authentizität sich einerseits dringlicher stellt, wenn der Autor oder das Dokument eine gewisse Berühmtheit besitzt, andererseits jedoch – auch aus finanziellen Interessen – ein übermäßiger Vertrauensvorschuss gewährt wird. So wäre es nie zu dem Stern-Skandal gekommen, hätten sich Heidemann und die Verlagsleitung in der Hoffnung, die Originaltagebücher Hitlers in den Händen zu halten, nicht in psychagogischer Manier von der auratischen Wirkung des Objekts bezirzen lassen und nach vermeintlichen Authentizitätssignalen gesucht.

Autorschaft und Authentizität – die Tagebücher der Anonyma

Wie stark die Bereitschaft, ein Tagebuch als authentisch oder gefälscht anzusehen, von der Identität des Autors oder der Autorin abhängt, zeigt das zweite Beispiel: 2003 veröffentlichte Hans Magnus Enzensberger in seiner »Anderen Bibliothek« die Tagebuchaufzeichnungen der Anonyma. Geschildert werden in den Einträgen die Tage vor und nach der Eroberung Berlins durch die russischen Truppen im Frühjahr 1945, wobei die sexualisierte Gewalt, die die Soldaten an den Berliner Frauen und auch an der Diaristin verübten, offen und zumeist lakonisch geschildert wird. Bereits in den 1950er Jahren erschien zunächst eine englische Erstausgabe in den USA,¹⁵ es folgten zahlreiche Übersetzungen in unterschiedlichen europäischen Ländern und sogar in Japan und Argentinien (jeweils 1956) und schließlich 1959 eine deutsche Ausgabe – letztere wurde im Gegensatz zu den internationalen Vorläufern kaum rezipiert (vgl. Saal 2019: 351–359).

Sowohl die englische als auch die deutsche Ausgabe wurde von dem Journalisten Kurt W. Marek herausgegeben – besser bekannt als Autor von *Götter Gräber und Gelehrte* (1949) unter dem Pseudonym C. W. Ceram. Sein Herausbertext antizipiert, dass ein anonym veröffentlichtes Tagebuch Gefahr laufen werde, bezüglich seiner Authentizität in Frage gestellt zu werden.¹⁶ Er nimmt es deshalb als seine Aufgabe als Herausgeber wahr, die Echtheit des Dokuments an Autorin statt zu verbürgen:

»Da es sich um ein Dokument handelt, nicht um ein literarisches Erzeugnis, bei dessen Verfertigung der Autor mit einem Auge auf die Publikation blickt, ist es nötig, einiges über die Authentizität zu sagen. Ich kenne die Autorin seit vielen Jahren. [...] Während ich dies schreibe, habe ich diese Blätter vor mir. Ihre Lebendigkeit, wie sie sich in der Flüchtigkeit der kurzen Bleistiftnotizen zeigt, die Erregtheit, die sie da ausstrahlen, wo sich die Feder spreizte, ihr Gemisch von Kurschrift, Normalschrift und Geheimschrift (es bedeutete

15 Einen Abgleich der unterschiedlichen Übersetzungen legten sowohl Matthias Sträßner (2014: 176–181, in Stichproben) als auch Clarissa Schnabel (2015: 232–386, umfangreich) vor.

16 Sein Vorwort erschien sowohl in der amerikanischen Erstausgabe *A woman in Berlin* als auch in den verschiedenen daran anschließenden Übersetzungen. In der 1959 in Genf erschienenen deutschsprachigen Erstausgabe wurde Mareks Vorwort jedoch ausgespart und tauchte erst in den Neuauflagen als Nachwort wieder auf.

äußerste Gefahr, ein solches Tagebuch zu führen), die schrecklichen Abkürzungen (immer wieder dieses VG = Vergewaltigung), das alles verliert sich wohl in der Neutralität der gedruckten Schrift.« (Ceram 2005: 280)¹⁷

Neben der Bekanntschaft mit der Autorin und der Beschreibung der *Materialität* des Manuskripts bürgt Marek zudem durch die Auffindungs- und Publikationsgeschichte für die Authentizität des Tagebuchs:

»Aus Andeutungen erfuhr ich von der Existenz eines Tagebuchs. Es währte ein weiteres halbes Jahr, bis ich es lesen durfte; und ich fand darin vieles minutiös berichtet; was ich aus Schilderungen der anderen bereits wußte. [...] Es dauerte mehr als fünf Jahre, bis ich die Autorin zu überzeugen vermochte, daß dieses Tagebuch publiziert werden muß; weil es einzigartig ist.« (Ebd.: 281)

Letztlich wurde die Authentizität des Tagebuchs jedoch nicht auf Grund der Anonymität seiner Autorin, sondern der bisherigen publizistischen Rolle seines Herausgebers in Frage gestellt: Der Feuilletonist Jens Bisky nutzte 2003 seine kritische Besprechung der Neuauflage von *Eine Frau in Berlin* in der *Süddeutschen Zeitung* einerseits dafür, die Echtheit der Tagebücher der Anonyma anzuzweifeln,¹⁸ andererseits gab er ihre bislang geheime Identität preis – obwohl sie diese als Vergewaltigungsopfer aus nachvollziehbaren Gründen gewahrt wissen wollte. Die Identität Marta Hillers', einer jungen Berliner Journalistin, die teils auch in nationalsozialistischen Organen publizierte, diente ihm als zusätzliches Argument für eine nachträgliche Literarisierung, sprich Fälschung, der Aufzeichnungen. So diskutiert Bisky ausführlich ihre Rolle als Journalistin und ihre vermutete Haltung zum Nationalsozialismus, um schließlich – mit einem Seitenhieb auf den Herausgeber Kurt W. Marek – zu fragen: »Wer hat eine ›Frau in Berlin‹ geschrieben, dieses Buch, das Marta

17 Auch hier wird also die Präsentation bzw. Verschleierung von *Intimem* im Kontext der Authentizität diskutiert.

18 »Der Leser findet hier alle Zutaten der Zeugnisliteratur, das spezifische Aroma eines document humain. ›Eine Frau in Berlin‹ will als zeithistorisches Dokument gelesen werden, zwingt uns, dies auf Treu und Glauben zu tun, verlangt, dass wird die Aura des Authentischen für den Beweis der Echtheit nehmen. Verlag und Herausgeber tun alles, uns in dieser Lesehaltung zu belassen. Dabei ist das Buch als zeithistorisches Dokument wertlos. Es ist bisher in erster Linie ein Dokument für die Umtriebigkeit seiner Herausgeber.« (Bisky 2003: 16)

Hillers offenkundig viel verdankt? Es handelt sich um ein literarisches Sachbuch, herausgegeben von dem Autor [also Kurt W. Marek], der das Genre des literarischen Sachbuchs in Deutschland durchgesetzt hat.« (Bisky 2003: 16) Nicht Marta Hillers wird die Urheberschaft zugeschrieben, sondern allenfalls die Rolle der Unterstützerin zugestanden – die Autorschaft hingegen sieht Bisky vorwiegend bei dem männlichen Herausgeber Marek.¹⁹

Jenseits einer Dekonstruktion von Authentizität, die sich an den am Werk beteiligten Personen orientiert, kritisiert Bisky zusätzlich die Textgrundlage der Ausgabe. Es sei unklar, wann die handschriftlichen Notate, die in Mareks Paratext erwähnt werden, in ein Typoskript überführt wurden.²⁰ Zudem sei das überlieferte Typoskript mit Randbemerkungen versehen, deren Status jedoch unklar sei.

Wie auch im vorigen Beispiel wurde im Nachgang von Biskys Kritik ein externes Gutachten beauftragt, auf Grund der geringeren Bedeutung des Dokuments jedoch nicht von einer Bundesbehörde, sondern von Walter Kempowski, der unter anderem durch sein *Echolot*-Projekt als ausgewiesener Tagebuchexperte gelten konnte. Er wertete das Dokument in einem zweiseitigen Gutachten als authentisches Zeugnis (Kempowski 2004: 35).

In den folgenden Jahren wurde in zwei Arbeiten versucht, der Frage nach der Authentizität auf den Grund zu gehen, einmal durch Matthias Sträßner in der Studie zu Berliner Frauentagebüchern aus dem Jahr 1945 und einmal durch Clarissa Schnabel in ihrer Biografie zu Marta Hillers. Beide nahmen Abgleiche zwischen den unterschiedlichen veröffentlichten Fassungen vor. Für die Frage nach Authentizität ist besonders Schnabels Verdikt über die Aufzeichnungen interessant, da sie diese nur von den beschriebenen Erlebnissen, nicht von der konkreten Textgenese abhängig macht:

»Aber selbst wenn Kurt Marek das gesamte Buch eigenhändig ausformuliert hätte, so beruhte es doch immer auf den Originalnotizen und Originalerlebnissen, von Marta Hillers niedergeschrieben und mündlich geschildert. Es ist Martas Geschichte. Die Frage nach der Authentizität stellt sich also bestenfalls bei der äußeren Form, nicht beim Inhalt. Von einer Fälschung wie im Falle der Hitler-Tagebücher kann hier keine Rede sein.« (Schnabel 2015: 163)

19 Zur hitzigen Debatte, die auf Biskys Enthüllung folgte, vgl. Saal 2019: 359–363.

20 1959 hieß es, die Autorin habe ihr Tagebuch, die drei Schulhefte, im »Juli und August 1945« auf Schreibmaschine abgeschrieben (Saal 2019: 364). 2003 steht da nur noch »[a]b Juli 1945« (Anonyma 2003: 5). Die einst klare Angabe zur Textgeschichte ist vage geworden.

Authentizität wird an dieser Stelle als eine vom Artefakt unabhängige Qualität eingestuft, die lediglich an das schreibende Subjekt geknüpft ist.

2016 übergab der Sohn Kurt W. Mareks den Nachlass Marta Hillers' dem Archiv des Instituts für Zeitgeschichte, womit die zum Tagebuch gehörigen überlieferten Dokumente – drei Schulhefte mit handschriftlichen Einträgen und das Typoskript – einer wissenschaftlichen Erforschung offenstanden. 2019 veröffentlicht die Historikerin Yuliya von Saal schließlich in den *Vierteljahresheften für Zeitgeschichte* ihre minutiöse Aufarbeitung der Textbasis, die unter anderem einen Abgleich zwischen privater Erstaufzeichnung mit der Abschrift und schließlich mit dem veröffentlichten Text umfasst.

Die Beschreibung der drei Schulhefte zeigt, dass Mareks oben zitierte Beschreibung der Textüberlieferung nicht der Wahrheit entspricht: Der Text sei laut Saal durchgängig in einer »relativ gut lesbaren Sütterlinschrift« verfasst, es gebe weder russische Einsprengsel noch Passagen in Stenographie, auch verwende Hillers das Kürzel »VG« nicht und schreibe stattdessen explizit von »Schändung« (Saal 2019: 364). Unterschiede zwischen dem Manuskript und dem Typoskript lägen nicht auf der inhaltlichen Ebene, sondern seien allenfalls stilistischer Natur. Die oft unvollständigen Sätze werden im Typoskript ausformuliert, das ebenfalls von der Autorin angefertigt wurde und keinen Einfluss Mareks aufweist. Darüber hinaus legt die überlieferte Korrespondenz nahe, dass alle Veränderungen für die Veröffentlichung auf Wunsch der Autorin vorgenommen wurden. Biskys Vorwurf kann damit als entkräftet gelten.

Die strenge Definition des Tagebuchs im Sinne von Lejeune, dass ein echtes Journal keine nachträgliche Änderung erlaube, wird von Hillers im Falle des Typoskripts und noch deutlicher für die Druckfassung durchbrochen. Während Handschrift und Typoskript sich im Umfang noch ähneln, übersteigt die Länge der Druckfassung die des Typoskripts um das Doppelte. Bereits in der ersten Abschrift redigiert sie ihre Einträge: Sie anonymisiert alle Bekannten und korrigiert historische Einschätzungen, die sich im Nachhinein als falsch erwiesen hatten. Für die Publikation wurde der Text zusätzlich großflächig überarbeitet und vor allem ausgebaut, Saal geht aber auch hier von einer alleinigen Autorschaft Hillers' aus (ebd.: 371). In dieser Überarbeitung verstärkten sich nochmal ihre Bemühungen um eine Anonymisierung aller Personen, sie baute die reflektierenden Passagen aus; Textstellen, in denen eine deutliche Abgrenzung zum NS-Regime erkennbar wird, wurden erst nachträglich ergänzt. Auch versuchte Hillers eine Illusion von Gegenwärtigkeit zu erwecken, etwa durch Einfügungen wie »während ich dies schreibe«. Als besonders problematisch hinsichtlich der Authentizität des

Artefakts wertet Saal »die dramaturgische Aufladung einzelner Szenen mit fiktiven Elementen, die allzu filmskriptartig und daher plump wirken« (ebd.: 374).²¹ In ihrem Resümee kommt die Historikerin schließlich zu dem Urteil: »Doch spricht einiges dafür, den Bestseller nicht als Zeitdokument und nicht als authentisch, sondern als einen stark literarisierten Monolog in Tagebuch-Form zu lesen, ohne die dort festgehaltenen Ereignisse und Beobachtungen für Historiker als unbrauchbar zu erklären.« (Ebd.: 376)

In den beiden Beispielen konnte gezeigt werden, dass die Frage nach Authentizität eng mit der nach der Autorschaft eines Tagebuchs verbunden ist – biographische Informationen scheinen darüber mitzuentcheiden, ob wir geneigt sind, einen Text als echt anzusehen oder eine inszenierende Intention anzunehmen. Es überrascht zudem, dass dem Inhalt in der Bewertung eine eher sekundäre Rolle zukommt. Zwar sind Leser geneigt, Authentizität auf Grund von Plausibilität des Geschilderten und die Möglichkeit, intimen Einblick in ein fremdes Leben zu nehmen, anzunehmen; ein endgültiges Urteil lässt sich jedoch allein durch eine wissenschaftliche Erforschung der Materialität, Textgenese und Provenienz treffen.

Echte und unechte Rembrandts

Was in Bezug auf Tagebücher überraschen mag, nämlich dass der Inhalt und die Plausibilität des Dargestellten für die Feststellung der Echtheit des Artefakts wenn überhaupt, dann nur sekundäre Bedeutung besitzt, ist in Bezug auf Gemälde naheliegender. Hier ist es gang und gäbe, die Urheberschaft und damit die Echtheit primär anhand der Materialität, Genese und Provenienz zu ermitteln. Diese scheinen zudem zuverlässige, messbare und technisch verifizierbare Daten zu liefern, anhand deren sich Eigenhändigkeit²² sicher nachweisen lässt. Allerdings ist Eigenhändigkeit nicht gut als Echtheitskriterium geeignet, denn sie ist nicht direkt messbar, auch mit modernsten Messmethoden kaum zweifelsfrei feststellbar und nicht zuletzt graduierbar. Und das ist auch ein Grund, weshalb es, anders als Mulligan behauptet, durchaus schwie-

21 Saal 2019.: 374. Als Beispiel beschreibt Saal die Inszenierung der Sorge vor einer Schwangerschaft in Folge der sexuellen Übergriffe.

22 Zur Bestimmung der Eigenhändigkeit im Bereich der kunstgeschichtlichen Individualisierung vgl. Sauerländer/Schießl/Winterfeld 2003: 142–149.

rig ist, mit Sicherheit zu sagen, was es bedeutet, von einem Gemälde zu sagen, es wäre ein echter Rembrandt.

Warum Eigenhändigkeit ein problematisches Echtheitskriterium ist

Es gibt natürlich Artefakte, deren Echtheitseigenschaften sich durch eine Materialanalyse leicht und sicher nachweisen lassen. Wenn die Echtheit eines historischen Gebäudes oder Kunstwerks beispielsweise von seinem genauen Alter abhängt, lässt sich dieses mit dendrochronologischen Untersuchungen sehr genau feststellen. Namentlich in der Kirchenarchäologie sichern ¹⁴C-Daten die Zeitstellung der Holzbefunde (Agthe 2017). Wenn es eine Verknüpfung zwischen Eigenhändigkeit und dem Alter eines Artefakts gibt, lässt sich eine bestimmte Urheberschaft mit solchen Messmethoden aber allenfalls ausschließen, nicht aber belegen.

Zudem ist Eigenhändigkeit eine graduierbare Eigenschaft: Die Frage, ob Rembrandt ein Werk eigenhändig ausgeführt hat oder nicht, kann ja nicht nur entweder positiv oder negativ beantwortet werden. Vielleicht hat er einen Großteil eines bestimmten Gemäldes eigenhändig gemalt oder nur die Hälfte oder nur eine bestimmte Partie. Vielleicht hat er aber auch nur letzte Hand angelegt oder gar nur das Konzept entworfen oder es entsprechend einiger mündlicher Vorgaben von seinen Schülern entwerfen und ausführen lassen. Bei anderen Typen von Artefakten lassen sich im Einzelfall durchaus präzise und gut begründete Aussagen über den genauen Grad machen, zu dem ein bestimmtes Artefakt eine bestimmte graduierbare Eigenschaft haben muss, um echt zu sein. Bei restaurierten historischen Artefakten hängt die Echtheit beispielsweise von den noch vorhandenen »Quantitäten ursprünglicher Substanz« ab. Die Frage, ob ein gegebenes Artefakt »noch Original« ist, »entscheidet sich hier oftmals auf der Grundlage der Menge des in ein altes Objekt eingebrachten Fremdmaterials; dabei lässt sich kaum ein prozentualer Wert für die Substanz festlegen, die an einem historischen Objekt noch authentisch sein muß, damit noch von einem Original die Rede sein kann. Dies ist zumeist Ermessenssache« (Jöhnk 1999: 15). Damit eine Grenzziehung in solchen Fällen nicht als allzu »künstlich« empfunden wird, müssen die mit der Echtheitsprüfung beauftragten Fachleute eine möglichst überzeugende Präzisierung

vornehmen. »So spielt immer eine zentrale Rolle, ob wichtige oder unwichtige Partien eines Werkes ergänzt oder verändert worden sind.« (Ebd.)²³

Eine solche Grenzziehung dürfte aber in Bezug auf eigenhändige Rembrandts schwierig sein. Denn obwohl Eigenhändigkeit *die* klassische originalstatusbegründende Eigenschaft der Malerei ist und obwohl hinlänglich bekannt ist, dass barocke Meister in ihren Werkstätten substantielle Teile ihrer Gemälde von Schülern ausführen ließen, scheint es in der kunstwissenschaftlichen Praxis kaum eine Definition von »Eigenhändigkeit« zu geben, die es erlauben würde, irgendwo eine überzeugende Grenze zwischen hinreichend eigenhändigen und nicht mehr hinreichend eigenhändigen Werken zu ziehen, anhand der eine Unterscheidung zwischen Originalen und Nicht-Originalen gezogen werden könnte. Das liegt nicht zuletzt an genieästhetischen Klischees rund um künstlerisches Schaffen, denen wir es auch zu verdanken haben, dass Eigenhändigkeit überhaupt den Rang der Echtheitsbedingung für autographische Kunstwerke hat.

Wie genieästhetische Klischees Aussagen über die Echtheit von Meisterwerken erschweren

Das genieästhetische Stereotyp des »genialen Meisters«, der scheinbar ganz allein, ohne Regeln, ohne sein Können von einem anderen gelernt zu haben oder es einem anderen authentisch vermitteln zu können, Meisterwerke schafft, ist unter anderem deswegen problematisch, weil es sich in seiner überrationalen Konzeption einem denkerisch präzisen Zugriff verweigert. Genial ist gerade das, wovon der Künstler selbst nicht weiß, »wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden«, so Kant in der *Kritik der Urteilkraft*.²⁴ Im selben

23 »Wie schwierig letztlich auch diese Frage zu entscheiden ist, zeigt das Beispiel einer Barockkommode, die einem Bremer Restaurator für die Durchführung einer konservatorischen Maßnahme überlassen wurde. Bei der Untersuchung des dreischübrigen Möbels zeichnete sich bald ab, daß ursprünglich eine weitere Schublade vorhanden gewesen sein mußte. Diese wurde rekonstruiert, um den historisch-authentischen Eindruck wiederherzustellen. Die Originalsubstanz war nun zwar nicht beeinträchtigt, aber nach der Restaurierung war das zunächst komplett echte Objekt mit einem Mal zu einem Viertel nicht mehr original. Trotz dieser starken Manipulation handelt es sich hier nicht um eine Verfälschung, sondern genau genommen ist ein historisches Fragment vervollständigt worden.« (Jöhnk 1999: 15)

24 Kant 1908: 309.

geradezu magischen Modus wie die Ideenfindung scheint genieästhetischer Auffassung zufolge auch die Vermittlung vor sich gehen zu müssen: direkt, unmittelbar, im physischen Kontakt mit der »führenden Hand« des Meistergenies. Alles Vermittelnde, alles Technische und Uninspirierte, was sich zwischen den Meister und sein Werk oder zwischen das Werk und sein Publikum drängen könnte, stört. Genau aus diesem Grund konnte die Fotografie lange nicht in den Status einer »echten Kunst« aufrücken: »Zumeist hält man die F[otografie] für ungeeignet, mit den traditionellen Künsten konkurrieren zu können, da ihr der »unmittelbare Zusammenhang mit der führenden Hand des Künstlers« und die »Spur des warmen Lebens« fehle«, urteilte etwa der Kunstwissenschaftler Bruno Meyer 1905 (zit.n. Becker 2011: 129). Wie (und von wem) soll sich da sinnvoll und überzeugend ein Maß von Eigenhändigkeit festlegen lassen, das ein bestimmtes Werk aufweisen muss, um ein echtes Meisterwerk zu sein? Genügt aus der Sicht eines überzeugten Genieästheten nicht vielleicht eine einzige Berührung des Künstlers, um das Bild mit eben jenem »Gefühl« zu adeln, das die Hand des Meisters durchströmte und das sich auf geheimnisvolle Weise der Wahrnehmung seiner Betrachter mitteilt? Oder könnte seiner Meinung nach umgekehrt vielleicht schon ein Pinselstrich aus der uninspirierten Hand des Schülers die Aura des »Genies« in diesem Werk zunichte machen, sodass das »Gefühl« nicht zum Bewunderer des Meisters durchdringen kann?

Bei diesem »so wirkungsmächtige[n] Bild vom künstlerischen Genie, jenem bedauernswerten, weil zu unablässiger Produktion verdammten Subjekt« handelt es sich »um ein plakatives und wohl deshalb nur schwer auszurottendes Bild«, das »das, was in der Arbeit des Künstlers geschieht, gar nicht mehr erkennbar macht«, urteilt Majetschak (2006: 1180). Zugleich ist aber genau dieses Bild ein Grund dafür, dass Eigenhändigkeit überhaupt den lange Zeit unangefochtenen Status der Echtheitseigenschaft für Gemälde »barocker Meister« erreichen konnte.

Das Problem mit Originalrembrandts

Schließlich – und das ist vielleicht das größte Problem – kann Eigenhändigkeit kaum sicher nachgewiesen werden. Es ist nahezu unmöglich, verlässliche Indizien für die Eigenhändigkeit von Rembrandt-Gemälden zu finden (vgl. Talley 1989; van de Wetering/Broekhoff 1996; van de Wetering 2008). Ganz gleich, wie genau Rembrandt-Forscherinnen die ihnen vorliegenden Gemälde analysieren, sie werden niemals mit absoluter Sicherheit sagen können, welche

Werke wirklich eigenhändig von Rembrandt gemalt wurden, weil es keine absolut verlässlichen Aufzeichnungen hierüber oder Anzeichen dafür gibt. Das machen die zahlreichen Versuche, solche sicheren Indizien zu ermitteln, auf deren Grundlage sich eigenhändige von nicht eigenhändigen Rembrandts unterscheiden ließen, erst deutlich. Insbesondere die zum Teil erstaunlichen Hypothesen, mit denen zu diesem Zweck gearbeitet wurde, wie beispielsweise die, Rembrandt habe im Jahr 1631, nicht aber 1632 die Farbe Orange verwendet. Eine wohl nur schwer haltbare Annahme, die Mansfield Talley dem Rembrandt Research Project zum Vorwurf macht: denn Künstler verwendeten natürlich einfach die Farben, die sie gerade zur Hand hatten oder die sie benötigten, um einen bestimmten Effekt zu erzielen. Auch hier habe sich die Forschungsgruppe ein Wissen über etwas angemäßt, das man unmöglich mit Sicherheit wissen könne (Talley 1989: 205). Da man also ohnehin kaum definitiv sagen kann, ob ein bestimmter Meister sich wirklich eigenhändig an einem bestimmten Werk beteiligt hat, erscheint es umso aussichtsloser, den genauen Grad seiner Beteiligung an einem bestimmten Werk ermitteln zu wollen, geschweige denn die Grenze zwischen Originalen und Nicht-Originalen von einem solchen Grad abhängig machen zu wollen.

Die Einteilung von Rembrandt-Werken in Originale und Nicht-Originale erfolgt in der Praxis genaugenommen also nicht anhand der Frage, welche Werke eigenhändig von Rembrandt gemalt sind, sondern anhand der Frage, welche Indizien im jeweiligen Fall für oder gegen eine vermutete Eigenhändigkeit sprechen.

Eigenhändigkeit ist somit zwar dem Anspruch nach die Authentizitätsbedingung von Rembrandts Gemälden und den Werken vieler anderer Künstlerinnen und Künstler, *de facto* wird die Frage nach dem Original aber in vielen dieser Fälle anhand von anderen Eigenschaften beantwortet – wie beispielsweise jener, ob die Farbe Orange verwendet wurde und ob es in einem bestimmten Jahr geschah.

Dichotomien autographischer Authentizität

In der Auseinandersetzung mit Schriftartefakten ebenso wie mit barocken Meisterwerken zeigt sich eine Spannung zwischen (emotional unvermeidbaren) Echtheitserwartungen gegenüber autographischen Artefakten einerseits und den realen Entstehungsprozessen und faktisch nachweisbaren Eigenschaften autographischer Artefakte andererseits. Dabei ist es offensichtlich,

dass diese Spannung aus den Echtheitsbedingungen autographischer Artefakte resultiert, die ihrerseits eng mit emotional aufgeladenen Erwartungshaltungen gegenüber den jeweiligen Urhebern und Urheberinnen verknüpft sind.

Je aufgeladener mit ästhetisierenden Klischees, desto größer, aber auch desto unerfüllbarer sind die Erwartungen, weil sie an den realen Entstehungsbedingungen der Gegenstände, um deren Echtheit es den Erwartenden vordergründig geht, vorbeigehen. Auch wenn genieästhetische oder gattungsspezifische Stereotype es anders wollen, ist es nun einmal so, dass Tagebücher nachträglich überarbeitet werden und barocke Meisterwerke vielfach unter fabrikkähnlichen Zuständen entstanden sind, so dass es in Bezug auf beide Arten von Artefakten nahezu unmöglich ist, mit Sicherheit zu rekonstruieren, wer und wann genau Hand angelegt hat, und dass die Aussagekraft oder ästhetische Qualität eines bestimmten Werkes dadurch nicht einmal zwangsläufig beeinträchtigt sind.

In vielen Fällen sind Echtheitskriterien wie »Eigenhändigkeit« und »keine nachträgliche Bearbeitung« schon deswegen problematisch, weil sie den Rang einer Echtheitsbedingung erst lange Zeit nach der Entstehung des fraglichen Artefakts erlangten. Zum Zeitpunkt der Entstehung waren andere Eigenschaften oft wichtiger oder Urheberschaft und Authentizität wurden anders definiert als in den genieästhetisch beeinflussten Perioden der Neuzeit und Gegenwart, in denen die »fühlende Hand« eines geradezu übermenschlich begabten Künstlers den Materialwert autographischer Artefakte rasant steigen ließ. Dies gilt auch für Manuskripte, für die sich mit Blick auf die europäische Überlieferungsgeschichte von Handschriften vereinfacht konstatieren lässt, dass Autographen mit Erfindung des Buchdrucks zunächst zum Beiprodukt literarischer Produktion verfielen und erst um 1800 zu auratisch aufgeladenen Objekten idealisiert wurden,²⁵ deren Sammlung und Überlieferung in den sich ausprägenden Nationalkulturen des 19. Jahrhunderts zur Staatsaufgabe erhoben wurden (vgl. Sommer 2023). Die Bewertung von Handschriften ist damit einerseits eng mit der Mediengeschichte verknüpft, andererseits mit sich verändernden Autorschaftskonzepten. Erst durch das Aufkommen des Geniegedankens wird die Handschrift vom materialen Überlieferungsträger,

25 Zu diesem Phänomen vgl. Benne 2015. Kai Sina und Carlos Spoerhase (2013; 2017) verknüpfen diese unterschiedliche Valorisierung von Handschriften mit dem Konzept des Nachlassbewusstseins.

dessen Authentizität primär juristische Fragen nach legitimer Urheberschaft auslösen konnte, zum ideell aufgeladenen Werk.

Allenfalls die Inauthentizität eines autographischen Artefakts lässt sich mit Sicherheit belegen, wie im Falle der Hitler-Tagebücher, bei denen schon eine Materialanalyse einen sicheren und eindeutigen Hinweis lieferte. Die Authentizität eines bestimmten Tagebuchs, Meisterwerks oder anderen autographischen Artefakts lässt sich dagegen in den allermeisten Fällen nicht mit Sicherheit beurteilen. Stattdessen müssen sich Interessierte auch nach eingehenden wissenschaftlichen Analysen mit gesicherten Wahrscheinlichkeitsindizien begnügen. Es ist wohl den Authentizitätserwartungen der Öffentlichkeit geschuldet, wenn solche Untersuchungsergebnisse in Formulierungen gekleidet werden, die eine letzte Sicherheit suggerieren sollen, sind mit dem Label des Authentischen doch oftmals auch monetäre Interessen verbunden. Ein echtes Hitler-Tagebuch mag 9,3 Millionen Euro wert sein, das Produkt aus der Hand eines Fälschers erzielt deutlich geringere Preise, im schlimmsten Fall, wenn alle ästhetischen und öffentlichkeitswirksamen Faktoren entfallen, allenfalls den Materialwert.

Um dem Hochwertwort ›Authentizität‹ in einem auf wissenschaftlichen Analysen basierenden Urteil gerecht zu werden, bieten sich zurückhaltendere und weniger plakative Aussagen an, die den realen Entstehungsprozessen autographischer Artefakte und ihren zweifelsfrei feststellbaren Eigenschaften gerecht werden. Auch und gerade wer nicht darauf verzichten möchte, einzelne autographische Artefakte als »Originale« zu betiteln, könnte dennoch – statt von »Eigenhändigkeit« zu sprechen – jene Kriterien transparenter machen, anhand derer die Entscheidung darüber, welche Gemälde als Originale eingestuft werden, *de facto* gefällt wird. Im Falle von Tagebüchern ist das in der Regel eine Kombination aus Urteilen über die Plausibilität, Materialität, Intimität und Autorschaft eines Manuskripts. Im Falle des *Rembrandt Research Project* wäre das eine Kombination verschiedener Befunde, darunter Daten dendrochronologischer Untersuchungen, Urteile über die ästhetische Qualität einzelner Partien, Befunde aus Ultraschalluntersuchungen und anderes mehr (vgl. van de Wetering/Broekhoff 1996; van de Wetering 2008). Solche differenzierende Aussagen sind einerseits vielleicht weniger plakativ und emotional befriedigend wie romantische Vorstellungen von eigenhändigen Meisterwerken, zugleich sind sie aber informativer und ehrlicher.

Literatur

- Agthe, Markus (2017): Kirchen zwischen mittlerer Elbe und Bober. Untersuchungen zu Aspekten der archäologischen Denkmalpflege und Baugeschichte, Wünsdorf: Schönstatt.
- Anonyma (2003): Eine Frau in Berlin. Tagebuch-Aufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juli 1945. Mit einem Nachwort von Kurt W. Marek, Frankfurt a.M.: Eichborn.
- Becker, Ilka (2011): »Fotografie«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart: Metzler, S. 128–131.
- Benne, Christian (2015): Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit, Berlin: Suhrkamp.
- Blunck, Lars (2011): »Wann ist ein Original?«, in: Julian Nida-Rümelin/Jakob Steinbrenner (Hg.), Kunst und Philosophie: Original und Fälschung, Stuttgart: Metzler, S. 9–29.
- Bisky, Jens (2003): »Wenn Jungen Weltgeschichte spielen, haben Mädchen stumme Rollen. Wer war die Anonyma in Berlin? Frauen, Fakten und Fiktionen Anmerkungen zu einem großen Bucherfolg dieses Sommers«, in: Süddeutsche Zeitung vom 24.09.2003.
- Canetti, Elias (1982): »Dialog mit dem grausamen Partner«, in: Uwe Schultz (Hg.), Das Tagebuch und der moderne Autor, Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein, S. 49–70.
- Ceram, C. W. (= Kurt W. Marek) (2005): »Nachwort« [dat. August 1954], in: Anonyma: Eine Frau in Berlin. Tagebuch-Aufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945, München: btb, S. 279–282.
- Fischer, Manfred: »Interview«, in: Bild-Zeitung vom 16.05.1983, S. 4.
- Funke, Hajo (2023): Die gefälschten »Hitler-Tagebücher« und die reale Geschichte des NS, online verfügbar unter https://www.ndr.de/geschichte/tagebuecher/Die-gefaelschten-Hitler-Tagebuecher-und-die-reale-Geschichte-des-NS_hitlertagebuecher126.html, abgerufen am 02.05.2024.
- Deutsche UNESCO-Kommission (DUK) (o.J.): Welterbe werden, online verfügbar unter <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/welterbe/welterbe-werden>, abgerufen am 02.05.2024.
- Georges, Karl (1998): Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch [8. Aufl., Hannover 1913], Nachdr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, online verfügbar unter www.zeno.org/nid/20002239175, abgerufen am 30.09.2022.

- Goodman, Nelson (1988): *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- (1998): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. v. Bernd Philippi, 2. Aufl., Frankfurt a.M..
- Hamilton, Charles (1991): *The Hitler diaries*, Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.
- Harris, Robert (1987): *Selling Hitler. The story of the Hitler diaries*, London: Faber & Faber.
- Henke, Josef (1989): »Die sogenannten Hitler-Tagebücher und der Nachweis ihrer Fälschung. Eine archivfachliche Nachbetrachtung«, in: Friedrich F. Kahlenberg (Hg.), *Aus der Arbeit der Archive. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und zur Geschichte*. Festschrift Hans Booms, Boppard: Harald Boldt, S. 287–317.
- Hilpinen, Risto (1993): »Authors and Artifacts«, in: *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series* 93, S. 155–178.
- Jöhnk, Carsten (1999): Notizen zum Wandel des Original-Begriffs in der Kunst, in: Jörn Christiansen (Hg.), *Wa[h]re Originale. Das Original in der angewandten Kunst*, Bremen: Focke Museum, S. 12–17.
- Kant, Immanuel (1908): *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werke*. Band 5, hg. v. d. Preuß. Akad. d. Wiss., Berlin: Reimer, S. 165–547.
- Kempowski, Walter: »Gutachten zur Authentizität des Tagebuchs der Anonyma«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.01.2004*, S. 34f.
- Koch, Peter (1983): »Die Fälscher«, in: *Stern* 19 vom 05.05.1983, 4–5.
- Kuby, Erich (1983): *Der Fall »stern« und die Folgen*, Berlin: Konkret.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2014): »Tagebuch und Textgenetik«, in: Lutz Hagedstedt (Hg.), *»Liebes Tagebuch«. Zur Theorie und Praxis des Journals*, München: Belleville, S. 373–392.
- Liddell, Henry George/Scott, Robert (1940): *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie, Oxford: Clarendon Press, online verfügbar unter [www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=au\)qe/nths](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=au)qe/nths), abgerufen am 30.09.2022.
- Majetschak, Stefan (2006): »Genialität. Zur philosophischen Deutung der Kreativität des Künstlers«, in: Günter Abel (Hg.), *Kreativität. XX. Deutscher Kongress für Philosophie* 26.–30. September 2005 an der Technischen Universität Berlin, Hamburg: Meiner, S. 1169–1184.

- Mann, Ludwig/Sommer, Eva/Reinthal, Doris (2019): Sachertorte. Eintrag im Register der traditionellen Lebensmittel in Österreich, Registernummer 168 vom 09.07.2019, online verfügbar unter <https://www.bmlrt.gv.at/land/lebensmittel/trad-lebensmittel/speisen/sachertorte.htm>, abgerufen am 30.09.2022.
- Mulligan, Kevin (2009): »Was sind und was sollen die unechten Gefühle?«, in: Ursula Amrein (Hg.), *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*, Zürich, S. 225–242.
- Reicher, Maria E. (2013): »Wie aus Gedanken Dinge werden. Eine Philosophie der Artefakte«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 61.2, S. 219–232.
- Saal, Yuliya von (2019): »Anonyma: »Eine Frau in Berlin«. Geschichte eines Bestsellers«, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 67.3, S. 343–376.
- Sauerländer, Willibald/Schießl, Ulrich/Winterfeld, Dethard von (2003): »Gegenstandssicherung«, in: Hans Belting/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin: Reimer, S. 51–152.
- Schiffermüller, Dietmar (2023), *Holocaust-Leugnung: Die Wahrheit hinter den »Hitler-Tagebüchern«*, online verfügbar unter <https://www.ndr.de/gegeschichte/tagebuecher/Holocaust-Leugnung-Die-Wahrheit-hinter-den-Hitler-Tagebuechern,hitlertagebuecher114.html>, abgerufen am 02.05.2024.
- Sträßner, Matthias (2014): »Erzähl mir vom Krieg!« Ruth Andreas-Friedrich, Ursula von Kardorff, Margret Boveri und Anonyma: *Wie vier Journalistinnen 1945 ihre Berliner Tagebücher schreiben*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schnabel, Clarissa (2015): *Mehr als Anonyma: Marta Dietschy-Hillers und ihr Kreis*, 2. korr. u. erw. Aufl., Norderstedt: Books on Demand.
- Seufert, Michael (2008): *Der Skandal um die Hitler-Tagebücher*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Sina, Kai/Spoerhase, Carlos (2013): »Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 23.3, S. 607–623.
- (Hg.) (2017): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie*, Göttingen: Wallstein.
- Sommer, Tim (2023): »Paper Heritage. Cultural, Economic, and Institutional Dimensions of the Circulation of Modern Literary Manuscripts«, in: Michael Gamper et al. (Hg.): *Der Wert der literarischen Zirkulation/The Value of Literary Circulation*, Stuttgart: J. B. Metzler, 403–416
- Stern (1983): »Hitlers Tagebücher entdeckt«, in: *Stern* 18 vom 28.04.1983, S. 32–37.

Talley, Mansfield Kirby (1989): »Connoisseurship and the Methodology of the Rembrandt Research Project«, in: *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 8.2, S. 175–214.

van de Wetering, Ernst (2008): »Connoisseurship and Rembrandt's Paintings: New Directions in the Rembrandt Research Project, Part II«, in: *The Burlington Magazine* 150, S. 83–90.

—/Broekhoff, Paul (1996): »New directions in the Rembrandt Research Project, Part I. The 1642 Self-portrait in the Royal Collection«, in: *The Burlington Magazine* 138, S. 174–180.

Audiovisuelle Medien

FAKING HITLER (2019) (Podcast, D, Red: Isa von Heyl), online verfügbar unter <https://www.stern.de/podcast-faking-hitler-8461596.html>, abgerufen am 30.09.2022.

SCHTONKI! (1992) (Film, D, R: Helmut Dietl).

